

# La vigilia de los signos: microrrelato hispanoamericano desde las vanguardias

LAURA POLLASTRI

Universidad Nacional del Comahue, Patagonia (Argentina)

## Abstract

El Modernismo, primero, y las vanguardias, después, irrumpen en el escenario narrativo hispanoamericano produciendo disrupciones en la palabra literaria, por medio del doble gesto de leer el patrimonio cultural de Occidente como herencia propia, y de hacer un empleo provocativo de la escritura que disloca lo narrado para colocarlo en la situación de signo que despierta a su condición de tal. Esta situación vuelve propicio el campo para el surgimiento, o, mejor aún, para generar un ámbito de legibilidad que vuelve tangible el microrrelato. Julio Torri, Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges, así como publicaciones periódicas coetáneas a las vanguardias o propias de ellas como *Contemporáneos* (México) o *Martín Fierro* (Argentina) dan muestra de producciones en las que la brevedad, el humor, la presencia de lo onírico, la fragmentación exoneran la palabra de su sometimiento a un referente estable y permiten el surgimiento de la narración liberada de la necesidad de desarrollo. De este modo, y al costado de la gran novela latinoamericana del siglo XX —anclada en la necesidad de relatar su propia condición de posibilidad—, el microrrelato hispanoamericano se abre camino para alcanzar en la actualidad el pleno desarrollo del que gozan críticos, creadores y lectores. En esta comunicación me propongo tratar algunos aportes brindados por la literatura hispanoamericana entre 1917 y las vanguardias para el surgimiento y consolidación del microrrelato hispanoamericano.

Para que el horror sea perfecto, César, acosado al pie de una estatua por los impacientes puñales de sus amigos, descubre entre las caras y los aceros la de Marco Junio Bruto, su protegido, acaso su hijo, y ya no se defiende y exclama: *¡Tú también, hijo mío!* Shakespeare y Quevedo recogen el patético grito.

Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías; diecinueve siglos después, en el sur de la provincia de Buenos Aires, un gaucho es agredido por otros gauchos, y, al caer, reconoce a un ahijado suyo y le dice con mansa reconvención y lenta sorpresa (estas palabras hay que oírlas, no leerlas): *¡Pero, che!* Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena.

(Jorge Luis Borges: «La trama» de *El hacedor*, 1960)

Este, señores, es un microrrelato, o, si ustedes prefieren, una minificción, y apelo a la obra de uno de los escritores más memorables de la literatura hispanoamericana del siglo XX, para presentar nuestro objeto. En dos párrafos precisos y compactos, Jorge Luis Borges (Argentina 1899 - Suiza 1986) decanta todo un relato que la historia y la ficción han reproducido a lo largo de los siglos. Relocaliza el episodio en el habla inconfundible de nuestra Argentina, y, desafiando todas las posibilidades de la realidad empírica y el libre albedrío, lo coagula en el escenario de la letra y el oído. Ironía, intertextualidad y un título, cuya polisemia bien conoce la narratología, dotan al texto de un volumen que supera la actuación de esas pocas palabras que lo componen; y cuando digo volumen me refiero no sólo a las dimensiones del texto sino a la potencia sonora y ecoica que adquiere cada signo impreso en el papel.

Esta forma, la minificción, que en la literatura hispanoamericana actual se concreta en volúmenes completos, antologías y que es abordada desde numerosos estudios teóricos y críticos, asume como texto fundador en el siglo XX «A Circe», que abre el volumen *Ensayos y poemas* (1917), del mexicano Julio Torri (México 1889-1966).

Intento demostrar que los procesos experimentados por la literatura hispanoamericana entre la segunda década del siglo XX y los años treinta convalidan un desvío que lleva del cuento breve a la minificción; en definitiva, que la presencia de pequeños relatos en la obra de escritores de la época no obedece a un impulso aislado y ocasional, sino que responde a un esfuerzo voluntario que entra en consonancia con los proyectos literarios de la época. Asimismo, intento revisar los aportes de las vanguardias hispanoamericanas al surgimiento de esta forma.

## 1. LOS TUTORES DE LAS VANGUARDIAS

Torri forma parte de un grupo —que integraban desde su inicio también Antonio Caso, Enrique González Martínez y José Vasconcelos—, el Ateneo de la Juventud, en el que descansa un proyecto estético que no descarta la función pedagógica en relación con el público hispanoamericano. En efecto, sus mentores, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, señalan tempranamente la calidad narrativa de Torri; ya en 1913: «Cuentos: Torri. El más original escritor joven», afirma Henríquez Ureña en una carta remitida a Reyes (Martínez 1986: 230).

Desde la concepción vigente del cuento en esos años, *Ensayos y poemas* (1917), el primer volumen que publica Torri, constituye una línea de fuga. El cruce entre los escasos elementos narrativos y la extrema brevedad, sumado a la deriva genérica que produce el título del volumen —de hecho los textos que incluye muy difícilmente se pueden leer desde los marcos genéricos de época como ensayos o poemas— permite dotar de espesor estético una nueva modulación que se recuesta inicialmente contra las normas del cuento moderno, para establecer un contacto beligerante con lo establecido.

Reyes y Henríquez Ureña, dos figuras faro en la constitución del campo intelectual mexicano de los años 20, mantienen una nutrida correspondencia donde se puede registrar el interés de ambos intelectuales por gestar una conciencia cultural en el pueblo hispanoamericano. En una carta de 1914 de Henríquez Ureña a Reyes, le aconsejaba:

Creo que debes publicar todo lo que tengas. No temas. En América el público no existe. ¿Por qué no un volumen de cuentos y fantasías? Pon al principio dos o tres cosas hechas con buen plan, cuya lógica sea aparente; escríbelas si no las tienes hechas; y después van el Jacintito, y «La cena» y «La entrevista», y cuanto haya. Eso será lo que guste más, porque las cosas lógicas previas habrán dado la seguridad de que no estás loco, y entonces los lectores se entregarán al placer de saborear las locuras de un cuerdo. Además, un prólogo ligero, en que te burles un poco del libro —con lo cual das confianza al lector (Martínez 1986: 379).

Esta carta demuestra la existencia de un plan previo, plan que, creo, precedía toda obra de los autores del Ateneo que pueden permitirse un acto de lúcido desvarío al precederlo de lógica y cordura; por estas razones, no es ocasional ni caprichosa la aparición del microrrelato en esta escena. Quiero destacar algunos elementos que me parecen fundantes en las observaciones de Henríquez Ureña: por una parte, la noción de pacto de lectura, del establecimiento desde el macrotexto de una cierta línea, de un conjunto de marcas textuales que establecen la viabilidad de los textos, del libro y de la narrativa. El sentido preparatorio del conjunto determina la lectura de las partes. Por otro lado, la conciencia de estarse fugando de una norma, de estarse desplazando por el borde. El carácter de acuerdo tácito junto con el carácter lúdico, jocundo, de la creación artística, produce el desplazamiento entre la cordura y la locura de la forma, con un evidente deseo de suscitar el placer de la lectura. Por otra parte, el provecho que se toma de la conciencia de que en América el público no existe y que se vincula también con la preocupación de los ateneístas por la educación popular, por modernizar las letras mexicanas y, al mismo tiempo, por formar un público lector. Para todos ellos, el acceso popular a la cultura universal conformaría la necesidad de lo nacional.

El volumen se concreta en 1920 (Madrid: Tipográfica Europa) con el título *El plano oblicuo* (*Cuentos y diálogos*) y reúne doce textos que incluyen piezas narrativas y diálogos de corte dramático. Entre los narrativos, la primera persona acude al relato de situaciones fantásticas que adelantan en varios años la concepción del uruguayo Felisberto Hernández. El humor y el permanente recurso al intertexto apelan de modo constante a la biblioteca del lector. Uno de los textos, «El fraile converso (diálogo mudo)» —fechado en 1913— de cerca de 700 palabras, sirve de nexo entre los elementos narrativos y los dramáticos del libro. Por momentos, la voz

del narrador adopta la forma de un predicativo; vale decir, la voz de un personaje que narra en escena lo que ocurre en la extra-escena. Cito un ejemplo:

Ya se han perdido tras de aquella casuca. Ya doblan una esquina, ya reaparecen. Fray Pedro le ha liado los brazos al borracho, para que no se resista a andar. El borracho, en un pie, se apoya con el otro contra un farol público. Fray Pedro, tira, tira; y, al fin, acaba por estrangular a Bernardino, Que cae, exánime, al suelo. (Reyes, 1920: 85)

El microrrelato —escrito en la huella de *Medida por medida*, 1604, la *dark comedy* con la que Shakespeare se despide definitivamente de la comedia— lleva al terreno narrativo el universo dramático. Recoge los hilos de la comedia que no menciona en ningún momento y, en un giro fatal, en el final del texto la voz focaliza sobre una fantasmagórica figura, la de Shakespeare, y concluye: «que aquella es la prolongación única de las líneas que él dejó trazadas en la última escena de su comedia» (Reyes 1920: 86).

*El plano oblicuo*, contra el consejo de Henríquez Ureña, se encuentra encabezado por «La cena» (1913). Reyes tampoco incluye un prólogo, y desplaza la categoría «fantasías», por la de «diálogos». Tal vez, una de las razones es que entre 1914, año de la carta de Henríquez Ureña, y 1920, en el que se publica el libro en España, ocurren un conjunto de transformaciones en los modos de escribir y de leer que adoptan los intelectuales de la época.

La necesidad de renovación, presente en este conjunto de voluntades, encuentra su par en el otro extremo del continente en torno a la figura de Macedonio Fernández Fernández (Buenos Aires, 1854-1952). Este escritor y pensador argentino propicia un cambio en los modos de producir y pensar la literatura, es conocido fundamentalmente a través de su relación estrecha con Jorge Luis Borges y con los hombres de la vanguardia argentina: sus especulaciones metafísicas junto con su humor conceptual pergeñan una concepción subversiva de la lectura y la creación que alcanza su mayor exponente en la novela escrita en forma fragmentaria a partir de 1920 y publicada por su hijo en 1967 —*Museo de la novela de la eterna* (Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967). Este texto consta de 56 prólogos —casi la mitad de la novela—, 20 capítulos, 4 secciones finales. Nuestros ojos recorren azorados una prologomaquia desaforada, pieza magistral de obra diferida: un número superlativo de prólogos nos sumen en un laberinto lecturario sin fin. Coherente con su proyecto de defenestrar el realismo, organiza una novela en la que llega a categorizar los personajes del autor y el lector, como personajes por absurdo, para llegar a afirmar la condición de un lector fantástico: «por ti, pues en la obra en que el lector será por fin leído» (Fernández 1983: 200) que se hace responsable simultáneamente del papel del autor. Macedonio Fernández adelanta en varios años la teorización del papel del lector y la experiencia de lectura que se vuelve indispensable para acceder al microrrelato.<sup>[1]</sup>

[1] En oportunidad de dictar una conferencia en el IV Congreso Internacional de Minificción (Neuchâtel, 2006), provocó mucho estupor que yo afirmara: «no sólo leemos el microrrelato, el microrrelato nos lee». Macedonio Fernández me precede en varios años al describir este lector cuya experiencia de lectura es indispensable para leer el microrrelato. Esta conferencia aparece publicada en las Actas del congreso, con el título «La figura del relator en el microrrelato hispanoamericano» (Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas eds. (2008): *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto Ediciones, 2008, 159-182). La cita pertenece a la página 166.

En este contexto, la presencia de microrrelatos dispersos en la obra de Macedonio, constituye una parte necesaria, no ocasional, que desanuda los rigores de las normas, a través del ejercicio impertinente de una escritura que más que dotada, parece vaciada de todo patrón preestablecido. Transcribo uno de ellos:

Un paciente en disminución

El señor Ga había sido tan asiduo, dócil y prolongado paciente del doctor Terapéutica que ahora ya era sólo un pie. Extirpados sucesivamente los dientes, las amígdalas, el estómago, un riñón, un pulmón, el bazo, el colon, ahora llegaba el valet del señor Ga a llamar al doctor terapéutica para que atendiera el pie del señor Ga, que lo mandaba a llamar.

El doctor Terapéutica examinó detenidamente el pie y «meneando con grave modo» la cabeza resolvió: «Hay demasiado pie, con razón se siente mal: le trazaré el corte necesario, a un cirujano» (Fernández 1989: 96).

Aquí un conjunto de elementos ponen en evidencia lo paródico que desnuda la existencia regida por modelos de conducta deseables, y más o menos eficaces, en absurdos. Es lo que Ana María Barrenechea ha denominado «el humorismo de la nada» (Barrenechea 1978: 105-123) que «afecta las tres categorías fundamentales de la experiencia: el tiempo, el espacio y la causalidad» (Barrenechea 1978: 110-111).

Las concepciones, tanto de los hombres del Ateneo de México como de Macedonio, en ambos extremos de Hispanoamérica, son testimonio de un propósito que con las vanguardias alcanza magnitud continental: la renovación de la escritura junto a la plena conciencia de un público lector al que hay que educar y convertir.

## 2. LAS VANGUARDIAS Y EL EJERCICIO DE LA BREVEDAD

Macedonio, quien se dedica a borrar los datos de su identidad, a reescribir sobre su existencia histórica, otra existencia, la puramente ficcional —que es la que en definitiva llega hasta nosotros—, afirma en *Continuación de la nada*:

Nací porteño y en un año muy 1874. No entonces enseguida, pero sí apenas después, ya empecé a ser citado por Jorge Luis Borges, con tan poca timidez de encomios que por el terrible riesgo a que se expuso con esta vehemencia comencé a ser yo el autor de lo mejor que él había producido. Fui un talento de facto, por arrollamiento, por usurpación de la obra de él (Fernández 1989: 9).

De este modo, establece un juego en el que la identidad empírica del sujeto, la literaria del autor y la ficticia del personaje se funden en operaciones de escritura donde comienzan a borrarse tanto las nociones de sujeto de la enunciación como de sujeto del enunciado y las de propiedad sobre la palabra escrita; cómo no recordar el magnífico texto «Borges y yo» o el juego desarrollado en torno al microrrelato «Los dos reyes y los dos laberintos», (1974: 607)

de *El Aleph* (1949), donde el texto remite a otro inmediatamente anterior en la disposición del libro, «Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto» (1974: 600-606), a través de la argucia de una nota al pie: «Ésta es la historia que el rector divulgó desde el púlpito. Véase la página 601». Esta historia, la de los dos reyes, es reproducida más tarde en la antología de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares *Cuentos breves y extraordinarios* (1957) a cuyo pie se lee R.F. Burton, *The land of Midian Revisited* (1879) (Borges y Bioy Casares 1995: 88-89). ¿Quién cuenta el cuento en uno y otro volumen? ¿Quién toma la palabra? ¿De quién es el relato? Todos estos elementos son centrales para los protocolos de producción y de lectura del microrrelato actual, ya que las categorías de autoridad y autoría de la obra son desplazados.

La práctica escrituraria macedoniana, que fisura la ficción a través del recurso al humor y a la preocupación metaliteraria mientras bucea en los costados metafísicos del pensamiento, deja su impronta en Jorge Luis Borges, que, vuelto de Europa en 1921, trae a cuestras la vanguardia. En 1921, redacta el manifiesto «Ultraísmo» (publicado en *Nosotros*, Buenos Aires, 1921) donde se lee, en los principios 2º y 3º: «Tachadura de las frases medianeras, los nexos, los adjetivos inútiles; abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada» (Schwartz 1991: 105). Si bien estos principios se refieren a la escritura poética, se cultivan en toda la producción del autor y se pueden extender a los principios doctrinarios de otros vanguardismos hispanoamericanos (el diepalismo de Puerto Rico, por ejemplo, que aboga por la supresión de la descripción en poesía en la búsqueda de un modo sintético de expresión, o el estridentismo mexicano que apela a la «síntesis expositiva de expresión»). Los movimientos de vanguardia reaccionan contra los desarrollos discursivos y el análisis sentimental en el poema. Esta voluntad de suprimir, compactar, sintetizar el texto hasta dejarlo puro tuétano no afecta únicamente al poema, sino que forma parte de un proyecto de escritura que subsume también la narrativa. Se trata, como Juan José Tablada afirma de «una reacción contra la zarrapastrosa retórica» (Tablada, 1971: 421).

El primer texto de ficción publicado por Jorge Luis Borges es «Leyenda policial», un microrrelato que aparece en 1927 en la revista *Martín Fierro* (Martín Fierro 1995: 306). En esta revista de vanguardia aparecen de modo sistemático un conjunto de textos que se agruparían bajo el rótulo de una estética de lo mínimo: los «Membretes» de Oliverio Girondo (Martín Fierro: 58, 120, 165, 258), los satíricos epitafios (Martín Fierro 1995: 6, 90), los aforismos (Martín Fierro 1995: 282, 289), las greguerías de Ramón Gómez de la Serna. En el campo del relato brevísimo, más allá de la pieza inaugural de la ficción borgiana, remito a «Dos augeros (cuento criollo)» de Carlos Muñoz (Martín Fierro 1995: 289); «Cuentos para los pobres» de Mario Bravo (Martín Fierro 1995: 4). El simple recorrido por los títulos remite a una elección de lo menor, y el cuerpo material de cada texto, a lo que Roberto Schwartz ha llamado «la concisión lapidaria» para la poesía de Oswald de Andrade y Oliverio Girondo (Schwartz 1993: 187-188).

Vicente Huidobro es quien abre la escritura poética hispanoamericana a la experimentación vanguardista. En el campo de la poesía, la visualización del texto poético se advierte en el segundo sector de su volumen *Canciones en la noche* (1913), «Japoneías de estío» (Huidobro 1976: 127-130). Su proyecto literario creacionista no sólo se concentra en la escritura poética sino que se desplaza hacia la narrativa. En la portada de la primera edición de *Tres novelas ejemplares* —en colaboración con Hans Arp— se lee: *Tres inmensas novelas*, escritas en 1931



y publicadas en 1935 (Santiago: Zig-Zag); éstas, a pesar de la hipérbole del título, caben en unas pocas páginas. Como parte de este proyecto, en la obra completa de Huidobro registramos, por ejemplo, tres «Cuentos diminutos». Este intento, de 1927, forma parte de un proyecto de Huidobro que no llegó a plasmar en una obra completa, pero que era paralelo a sus producciones poéticas y del cual se conservan los relatos: «La joven del abrigo largo», «Tragedia» (Huidobro 1976: 909-910) y «La hija del guardagujas» (Huidobro 1939: 1).

En México, el magisterio de las dos figuras faro, Henríquez Ureña y Reyes, coagula en la revista *Contemporáneos* (México, 1928-1931). En ella se encuentran breves textos narrativos de Octavio Barreda, Enrique González Rojo, Andrés Henestrosa, Benjamín Jarnés, Gilberto Owen, Julio Torri, entre otros. La seducción de lo mínimo, casi aforístico que ponen en evidencia estas presencias, se expresa de modo emblemático en la pieza de Alfonso Reyes: «Einstein desde lejos». Al hablar de las seis páginas que constituyen la teoría de Einstein sobre el campo uniforme, concluye: «¡qué seductor contraste, la pequeñez de la fórmula con la inmensidad de los efectos que abarca! Diminuta cápsula explosiva; comprimido de una nueva droga que va a transmutar andando los siglos [...] la sensación y hasta el sentimiento mismo que tenemos del universo, el resabio metafísico de la física».<sup>[2]</sup> Esta pretensión cuasi matemática es captada por Julio Torri en el epígrafe a «Xenias»: «Las buenas frases son la verdad en números redondos» (Torri 1928: 131); peculiar cruce entre la fórmula científica y lo literario, las ciencias duras inficionando las humanidades desde el lugar de su manifestación escrita, como se puede leer en otros títulos: «Círculo»: (González Rojo 1929: 107-111), «Teoría del zumbel» (Jarnés 1928: 305-310).

La narrativa experimenta procesos paralelos a los que se producen en la lírica a través de la condensación del lenguaje, de la peculiar incorporación de una cierta noción del espacio que agrega significados a los significantes lingüísticos. Estos recursos dejan huellas de diversa índole. En la primera novela de vanguardia hispanoamericana, *La señorita etc.* (1922) de Arqueles Vela, el relato se despliega a través de cuadros o escenas de corta duración y carácter evidentemente fragmentario. En ella, el autor incluye un caligrama en el que el signo visual fisura el texto narrativo, lo paraliza exigiendo del lector no ya la lectura, o no ya únicamente la lectura, sino la mirada: un tipo de lectura diferente a la esperable para un texto narrativo. Por otra parte, y también en el campo de la espacialidad del texto, *La señorita etc.* se exhibe como novela en un cuerpo mínimo de unas pocas páginas. Esta circunstancia es producto de lo que el mismo Vela afirma:

El mecanismo de las urbes modernas tiende a sintetizarlo todo. A comprimirlo todo. Nosotros no seremos más que el esquema de la civilización [...]. La literatura va siendo ya una síntesis emocional. [...] La belleza está en lo que no se dice nunca, en lo que se ahoga. Crearemos un nuevo y más justo premio Nobel de Literatura que, cada año, se le concederá al escritor que haya dejado de escribir mayor número de libros (Schneider, 1997: 91-92).

[2] En estos comentarios que aparecen en «Ocios y placeres del periódico» de *Contemporáneos*, Reyes habla de las seis páginas de Einstein donde explica la «Teoría del campo uniforme».

Junto con Arqueles Vela, Gilberto Owen y Jaime Torres Bodet, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, José Martínez Sotomayor, por ejemplo, producen al costado de la novela de la Revolución Mexicana una narrativa que desplaza su interés de la eclipsante temática revolucionaria hacia la ciudad y la problemática del hombre moderno que son referidos desde una prosa fragmentaria y fragmentarizadora, entre la diégesis y la poiesis, condensada y despojada de elementos discursivos.

Con este recorrido intento demostrar que el microrrelato ya tenía una presencia no ocasional en los primeros decenios del siglo XX en Hispanoamérica: forma parte de un proyecto general, aunque no concertado, que es coherente con el ejercicio de las vanguardias; a los nombres mencionados de Argentina, México y Chile, se pueden sumar, entre otros, en Colombia los de Luis Vidales y Jorge Zalamea; en México, Nellie Campobello, Genaro Estrada; en Perú, algunos textos de César Vallejo. En este proyecto narrativo, el concepto de extensión supera las dimensiones materiales de la letra.

En el ámbito de las connotaciones espaciales, la relación entre la escritura y el espacio adquiere espesor semántico tanto en el lugar material en el que se inscribe la letra —el blanco de la página—, como en el lugar geográfico del sujeto productor de la escritura, que se instala en un desvío del que un buen ejemplo es la conocida frase del chileno Vicente Huidobro formulada en su poema casi cósmico, «Altazor» (1919-1931): «los cuatro puntos cardinales son tres: el sur y el norte». El lugar que adopta el hablante poético en las vanguardias hispanoamericanas se desplaza desde el espacio sideral —por ejemplo, el hablante poético de «Altazor» de Huidobro— a los que consolidan su voz desde la dimensión fraterna de la morada familiar —como en algunos poemas tríclicos del peruano César Vallejo: ambos extremos se advierten también en el relato vanguardista, en el que los seres actúan hilvanados sobre la página por una mínima secuencia de caracteres cuyo sentido debe recapturar el lector.

### 3. UNA VUELTA AL PRINCIPIO

Vuelvo ahora a «A Circe» de Julio Torri. El texto de *Ensayos y poemas* se recoge un año después en un volumen de Torri titulado *Ensayos y fantasías* (Costa Rica: Imprenta Alsina, 1918), recordemos la carta de Henríquez Ureña a Reyes: «Creo que debes publicar todo lo que tengas [...] ¿Por qué no un volumen de cuentos y fantasías?» Las «fantasías» de estos hombres del *Ateneo* ¿no prefiguran ya el concepto de minificción? En uno de los epígrafes del libro de 1918, se reproducen estas palabras de Reyes:

...el cuento se hace crítico, burlesco y extravagante... Como en Julio Torri, nuestro hermano diablo, un poseído del demonio de la catástrofe [...]: un humorista de humorismo funesto, inhumano, un estilista castizo y un raro sujeto en lo personal. [...] El material mismo de su literatura se altera: su lengua se hace más rica y más noble, se aleja con horror de los atropellos oratorios y de los adornos artificiales, yuxtapuestos (Torri, 1918: 5-6).

«A Circe» condensa en su mínima presencia, lo elementos constitutivos del microrrelato. Leamos completo el texto:



¡Circe, diosa venerable! He seguido puntualmente tus avisos. Mas no me hice amarrar al mástil cuando divisamos la isla de las sirenas, porque iba resuelto a perderme. En medio del mar silencioso estaba la pradera fatal. Parecía un cargamento de violetas errante por las aguas.

¡Circe, noble diosa de los hermosos cabellos! Mi destino es cruel. Como iba resuelto a perderme, las sirenas no cantaron para mí (Torri 1964: 9).

El empleo de la invocación, el uso del epíteto, el armado del texto denuncian una prosapia épica que desdice su cuerpo verbal. En sesenta y siete palabras, Torri despacha todo un mito, otorgándole el destino de los mitos clásicos en la modernidad: «Como iba resuelto a perderme, las sirenas no cantaron para mí». Es interesante destacar la relación que existe entre la escritura de Torri y la de hombres de la vanguardia anglosajona: por un lado, este mismo asunto, Circe, provoca en James Joyce el más extenso capítulo de su *summa* novelística, *Ulysses*, 1922, de un centenar de páginas. Por la misma época en que Torri escribe este texto, T. S. Eliot compone «The Love song of Alfred Prufrock». Hacia el final, el hablante poético afirma: «I have heard the mermaids singing, each to each. / I do not think that they will sing to me». El poema comenzó a ser escrito a partir de 1910 y publicado recién en 1917 (por lo tanto no puede haber influido sobre el texto de Torri, o son muy escasas las probabilidades de influencia). ¿Por qué casi las mismas palabras puestas en el lugar de cierre? ¿Es que acaso ambos escritores pertenecientes a diferentes orbes culturales y hasta a diferentes lenguas producen una misma lectura sobre un texto de la cultura occidental? Esto no es así. A Eliot el mito le sirve como modo de estabilizar los diversos fragmentos que constituyen su extenso poema. El mito es la línea de fuga en la que se refugia un sujeto insatisfecho con su época y es también el espacio sobre el que se recorta la individualidad del autor. Torri trastrueca el mito en ficción, acude a él como a un reservorio de tópicos de dominio colectivo que le permite soslayar el desarrollo para introducir la dimensión histórica. La compactación, el corte, la fragmentación del mito son pruebas de la práctica de una astucia que ejerce con irreverencia su derecho a apropiarse de los bienes de la cultura occidental: la primera persona de «A Circe» funde narrador, autor y personaje. Algo más: la recurrencia al mito, su corte y transpolación, desdibujan la individualidad del sujeto y lo vuelven actor social. Este empleo desviado del mito, que podemos generalizar al empleo del intertexto, se relaciona con el enfrentamiento a la tradición.

Esta práctica se transforma en un recurso central entre las estrategias narrativas del microrrelato, no sólo a través de la relación que el texto concreto establece con el intertexto, sino también con todos los elementos que lo rodean (epígrafes, títulos, subtítulos, partes de los volúmenes que los contienen), incluso con la misma noción de género: como afirma Violeta Rojo a propósito del microrrelato, el género constituye una estrategia narrativa más. A pesar de la firma, que garantizaría la autoridad en la escritura, esta autoría reside no en el acto de escritura, sino en el acto de apropiación: lo propio, lo ajeno borronean sus territorios. Ya he señalado, por ejemplo, lo que hace Borges con «Los dos reyes y los dos laberintos».

Si admitimos que para la sociedad burguesa del siglo XIX la novela se constituye como portavoz y su evolución está directamente ligada a la historia de esa sociedad, no es difícil imaginar que el importante desarrollo producido en el relato breve hispanoamericano durante el siglo XX es consecuencia de un sistemático ejercicio desjerarquizador: se apela a estrategias

menores en la práctica de una escritura que —mientras busca afianzar la propia identidad— mina las estructuras levantadas por la cultura moderna de Occidente. La fragmentación, la desacralización de la literatura, la preocupación metatextual, la subversión de la representación mimética, el desplazamiento de la función del lector transformándolo en coproductor del texto, el humor lúdico, el proceso de disolución del estatuto de personaje, la presentación de la narración como escritura: todas estas prácticas adquieren el sesgo de una contestación que traza continuidades y rupturas con el Modernismo precedente y que se puede leer como un proyecto continental (Cf. Verani, Achugar 1996).

Indudablemente, el microrrelato surge incrustado en la forma cuento: en el marco del proyecto vanguardista, exige de una norma para ejercer su subversión. Las vanguardias le enseñan a los autores y a las palabras el ejercicio de la libertad, de la supresión de la vigilancia sobre el sentido y el referente. Por otra parte, el contacto entre los diversos géneros que los escritores vanguardistas practican derrumba las fronteras entre la lengua poética y la prosaica, inundando uno y otro ámbito mientras también se erosionan las nociones de género.

En el ejercicio de la brevedad, las vanguardias transforman la palabra en una inmensa caja de resonancias, en un aleph imantado que atrae sentidos cercanos y distantes, que juega con los referentes. Cuando la palabra no existe, se la inventa, y cuando su sonido es insuficiente —«por qué en mi verso chirrían, / oscuro sinsabor de féretro» (César Vallejo, «Espergesia»)» aparece la página en blanco, que, sin embargo, nunca es equivalente al silencio. Y como en el microrrelato la palabra no claudica ante las exigencias de inteligibilidad, los signos quedan en vigilia a la espera de un lector que batalle con ellos para reconstruir el relato y ganar en la arena de la lectura el pólemos del sentido.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Barrenechea, Ana María (1978): «Macedonio Fernández y su humorismo de la nada» en *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*. Caracas: Monte Ávila, 105-123.
- Borges, Jorge Luis (1974): *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- (1991): «Ultraísmo». Jorge Schwartz. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra; 103-108.
- Borges, Jorge Luis y Bioy Casares, Adolfo (1995): *Cuentos breves y extraordinarios*, Buenos Aires: Losada; [1953].
- Contemporáneos. Revista mexicana de cultura (México: 1928-1931)
- Fernández, Macedonio (1983): *Museo de la novela de la eterna*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- (1989): *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, Obras completas, Tomo IV*. Buenos Aires: Corregidor.
- González Rojo, Enrique (1929): «Círculo». *Contemporáneos* (16): 107-111.
- Huidobro, Vicente (1939): «La hija del guardaguijas». *La Nación*. Santiago de Chile, 5 de noviembre, p.1 supl.

- (1976): «Cuentos diminutos» .*Obras completas de Vicente Huidobro. Tomo I*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello; 909-910.
- Jarnés, Benjamín (1928): «Teoría del zumbel». *Contemporáneos* (7): 305-310.
- Martínez, José Luis (1986): *Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña. Correspondencia 1907-1914*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pollastri, Laura (2008): «La figura del relator en el microrrelato hispanoamericano», Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas eds. *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto Ediciones, 159-182.
- Revista Martín Fierro 1924-1927* (1995). Edición Facsimilar. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Reyes, Alfonso (1920): *El plano oblicuo (Cuentos y diálogos)*. Madrid: Tipográfica Europa.
- Schneider, Luis Mario (1997): *El estridentismo o una literatura de estrategia*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Schwartz, Jorge (1993): *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Tablada, José Juan (1971): «Hokku», prólogo a *El jarro de flores*, recopilado en *Obras*, I (México, UNAM).
- Torri, Julio (1928): «Xenias», *Contemporáneos* (5): 131-135.
- (1964): «Ensayos y poemas». *Tres libros*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Vallejo, César (1988). «Espergesia». *Obra poética*. Edición crítica de Américo Ferrari; col. 114-115.
- Vela, Arqueles (1922): *La señorita etc.* México: El universal ilustrado.
- Verani, Hugo (ed.) (1996). *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. México: UNAM; (selección y prólogos de Hugo Achugar y Hugo Verani).